

1 Einleitung

វប្បធម៌ រលំជាធនាគារ

(Ist die Kultur zerstört, verschwindet die Nation.)¹

Culture is the soul of a nation. Without the culture there is no nation.²

1.1 Prolog – Über das Aussterben

Mit einem Prolog über das Aussterben anzufangen, scheint gleich zu Beginn ein bevorstehendes Ende zu implizieren. Aber so ist es nicht. Vielmehr ist der Gedanke, die kambodschanischen performativen Künste seien vom Aussterben bedroht, eines der Motive, das die Handlungen der Akteure beim Bewahren leitet und somit kein Ende, sondern ein Ausgangspunkt.

We cried and laughed while we looked around to see who were the others who had survived. We would shout with joy: “You are still alive!” and then we would cry thinking of someone who had died.³

Diejenigen, die dort nach dem Ende des Khmer-Rouge-Regimes zusammenkamen und nach bekannten Gesichtern suchten, waren Künstler. Die Khmer Rouge hatten sie nach ihrer Machtübernahme 1975 zusammen mit den anderen Einwohnern aus den Städten vertrieben. Die meisten sollten im neuen kommunistischen Staat Bauern werden. Mit der Umformung gesellschaftlicher Strukturen wurden auch die alten Künste verboten.⁴ Künstler waren als Träger dieser Kultur in besonderem Maße von Verfolgung, Folter und Mord betroffen. Die meisten versuchten, ihre eigentliche Profession zu verheimlichen. Nur einige wenige dienten *angka* (der Organisation) als Musiker, Schauspieler und Tänzer, um die Propaganda mittels neuer sozialistischer Lieder, Theaterstücke und Tänze zu verbreiten.⁵ Viele Menschen starben während dieser Zeit an Hunger oder Überarbeitung, andere wurden ermordet oder verließen das Land.

Die Folgen des Khmer-Rouge-Regimes für die performativen Künste beschrieb man bereits kurz nach dessen Ende als verheerend. Unter der von Vietnam gestützten Regierung, installiert nachdem die Armee des Nachbarlandes die Khmer Rouge 1979 in den Westen Kambodschas vertrieben hatte, ergaben erste Schätzungen, dass achtzig Prozent aller Künstler und neunzig Prozent aller Tänzer

gestorben waren.⁶ Die Überlebenden versuchen seither, bisweilen auch stellvertretend für die Toten,⁷ teilweise mit der Unterstützung nationaler und internationaler Organisationen, das verbleibende Wissen über die vornehmlich oral tradierten performativen Künste zu sichern, an die nächste Generation zu übermitteln und so vor dem Aussterben zu bewahren.

Neben dieser landesspezifischen historischen Konstellation, durch welche die Akteure einen besonderen Bedarf für den Schutz der Künste erkennen, gilt einigen auch die Globalisierung als Bedrohung für den Fortbestand der kambodschanischen Künste. Durch die Verfügbarkeit medialer Erzeugnisse aus aller Welt schwinde das Interesse an den Tanz-, Theater- und Musikformen der Region. Zudem führten sich verändernde gesellschaftliche Bedingungen und Lebensformen dazu, dass bestimmte Musikformen in Vergessenheit gerieten, weil sie nicht mehr häufig ausgeübt würden, so die Annahme. Solche Ängste werden nicht nur in Kambodscha formuliert und nicht nur dort versuchen nationale und internationale Organisationen wie die UNESCO, das Verschwinden bestimmter Kulturpraktiken durch verschiedene Programme zu verhindern.

Die Jahre der Bürgerkriege und die Auswirkungen des Khmer-Rouge-Regimes trugen zudem dazu bei, Bereiche wie Wirtschaft, Infrastruktur und Bildungswesen nachhaltig zu schwächen, sodass wenig Geld für die Unterstützung von Künstlern und Kulturinstitutionen bleibt, was die Bedingungen für die Ausübung der Künste noch weiter verschlechtert.

So eindeutig die jüngere Geschichte Kambodschas als Gefahr für die performativen Künste identifiziert werden kann, so überraschend mag es sein, dass die Angst, sie seien vom Aussterben bedroht, bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts formuliert wurde. 1913 schrieb George Groslier, Vertreter der französischen Verwaltung, unter deren Protektorat sich Kambodscha seit 1863 befand:

They are in agony, the Khmer dancers! They are mere shadows now. [...] There will be no more festivals, nothing of the sort. [...] They're dying! The charming traditions and poetry of yesteryear are dying! Our steamships and automobiles generate a smoke in which *champa* flowers wither. Soon, mysterious actresses, we will no longer see you gather the ancient poems and lost beauties floating thick in the air of festival nights. All the wandering harmonies of earlier times, beauties that only you have the power to retrieve and express anew, will be lost in chaos... What will artists and poets do tomorrow in this chosen land? They will be told that, only yesterday, there still remained one hundred twenty Vestals in whom the entire past and all its rituals were preserved; that these Vestals were sometimes seen emerging from their mystery and dancing slowly in splendid costumes with graceful harmony, under streaming lights [...] but that now it is gone!⁸

Die Körpermetapher, die dem Gedanken des Aussterbens der Künste inhärent ist, weiter ausbauend, verschrieb Groslier in seinen Schriften und seiner Funktion als Direktor des Museums sowie der *École des Beaux-Arts* dem Patienten verschiedene Heilmittel, die zu seiner Genesung beitragen, die Künste wiederbeleben und vor dem Aussterben bewahren sollten.⁹ Trotz all seiner Bemühungen war er aber noch 1930 überzeugt, das Aussterben der Künste nicht aufgehalten zu haben:

[T]he true art of Cambodia, that art which we sense belongs to a past century, has practically ceased to exist. It has reached the point where in thirty or so years those art historians who succeed us will be able to add to our two paragraphs only a third entitled 'The Disappearance of Cambodian Art under Foreign Influence'.¹⁰

Dreißig Jahre später allerdings waren die Künste nicht verschwunden, wie George Groslier seinerzeit prognostiziert hatte. Vielmehr blühten sie unter der Regierung Norodom Sihanouks, welcher die Bemühungen, die Künste zu bewahren, nicht nur fortsetzte, sondern erweiterte. Nachdem Kambodscha 1953 die vollständige Unabhängigkeit von Frankreich erlangt hatte, regierte Norodom Sihanouk bis zu seinem Sturz 1970 zunächst weiterhin als König, dann als gewähltes Staatsoberhaupt. Er etablierte durch verschiedene Institutionalisierungen und Förderungen weitreichende Maßnahmen, um zur Rettung der performativen Künste im und vor allem auch für den neuen Nationalstaat beizutragen, denn sie galten nach wie vor als gefährdet.

Das Schicksal der Kultur und ihrer prominentesten Ausdrucksform, der Künste, wird in Kambodscha eng mit dem Fortbestand der Nation verknüpft wie die Eingangszitate zeigen. In seinem 1990 erschienen Artikel, „Cambodia Will Never Disappear“ merkt Anthony Barnett an:

In addition to pride in a unique greatness, most expressions of nationalism contain a fear of extinction. The idea that the national essence might be lost or the national culture swamped is a common one [...]. Although this notion [...] is widespread, it is usually confined to the rallying cries of extremist sentiment. But in the case of Cambodia it is central. There can be few countries where the theme has been accorded such weight both by its inhabitants and by foreigners. In numerable reports it is accepted that Cambodia could soon disappear; that in one way or another it will fail to survive. This long pre-dated Pol Pot.¹¹

Im Zentrum des Spannungsfeldes, vor dessen Hintergrund sich die Angst um den Verfall der Künste, der Kultur und der Nation entfaltet, stehen die Monumente vergangener Größe, die Tempelstätten von Angkor, deren Überreste, teilweise von Dschungel überwachsen, bereits zur Zeit des französischen Protektoro-

rates die Herrschenden dazu anregte, die Kultur und Kunst der Khmer als eine zu rettende im Niedergang zu betrachten.¹² Dass auch heute noch zahlreiche Musik-, Tanz- und Theaterformen vor dem Aussterben bewahrt werden sollen, zeigt allerdings nicht nur, wie beständig die Topoi der Bedrohung und des Bewahrens der performativen Künste in Kambodscha sind. Es spricht auch dafür, dass die performativen Künste nach wie vor lebendig und ebenso wenig verschwunden sind wie die Nation.

1.2 Thema und Forschungsinteresse

Der Prolog deutet bereits an, wie weitverzweigt das Netz der Bezüge ist, in dem sich die Angst um die performativen Künste verorten lässt. Die Künste werden als Wissen betrachtet, das an Ausübende und ihre Lebensbedingungen geknüpft ist. Ihr Fortbestand hängt vom Konsumverhalten eines Publikums ab, dessen Interesse für die einheimischen Künste, so wird vermutet, durch den Zugang zu kulturellen Erzeugnissen aus anderen Teilen der Welt und einen gesellschaftlichen Wandel schwindet. Die Warnungen Grosliers vor dem drohenden Aussterben der „wahren Künste“ eines vergangenen Zeitalters weisen darauf hin, dass die so formulierte Sorge Teil kolonialer (Kultur-)Politik war und die Sicht auf die Bevölkerung des Landes prägte. Zudem zeichnet sich ab, dass die Bemühungen um den Fortbestand der kambodschanischen Kunstformen Bestandteil nationaler Identitätskonstruktionen nach der Unabhängigkeit waren. Dabei scheinen die in der jeweiligen historischen Konstellation angeführten Gründe für die Gefährdung und die daraus abgeleitete Notwendigkeit zu handeln sowohl gemeinsame als auch unterschiedliche Komponenten aufzuweisen, die jeweils neu mit den aktuellen gesellschaftlichen Bedingungen verknüpft werden. Um die Verwobenheit dieser und weiterer Bezüge untersuchen zu können, widme ich mich in der vorliegenden Arbeit vornehmlich der Handlung, die durch die Sorge um das Aussterben der Kultur und der performativen Künste hervorgerufen wird: dem Bewahren.

Spätestens mit der Verabschiedung des UNESCO-Übereinkommens zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes im Jahr 2003 wurden Aktivitäten zum Schutz der performativen Künste und anderer kultureller Ausdrucksformen zu einem globalen Phänomen. Überall auf der Welt schreiben Komitees an Bewerbungen, um Künste auf einer der prestigeträchtigen Listen der UNESCO unterzubringen, und rund um den Globus werden Programme und Projekte installiert,

deren Ziel es ist, „dass Menschen ihre Traditionen und Werte, ihr Wissen und Können von Generation zu Generation aktiv weitergeben“¹³.

Was das im Einzelnen bedeutet und wie die Richtlinien vor Ort umgesetzt werden, bleibt trotz aller Handreichungen offen, nicht zuletzt weil Begriffe wie „Traditionen“ und „Werte“ multiple Interpretationen zulassen. In nicht minderm Maße trifft dies auf die Handlungen zu, mit denen die aktive Weitergabe sichergestellt werden soll. Zwar tragen Worte wie „bewahren“, „erhalten“ und „schützen“ oder das im Englischen gebräuchliche „safeguarding“ sowie die in Khmer in diesem Zusammenhang genutzten „apireak“ und „gaarbie“ jeweils eigene Konnotationen in sich, eine konkrete Handlungsanweisung bieten sie aber nicht. Gerade diese Offenheit macht es allerdings lohnenswert, die Prozesse des Bewahrens zu betrachten. Aus ihnen lassen sich, durch das Handeln und die Äußerungen einzelner individueller und überindividueller Akteure, Schlüsse abstrahieren, welche Bedeutungsfacetten mit aufgeladenen Begriffen wie „Tradition“ und „Kulturerbe“ verknüpft sind, und mitunter auch, welche Ziele mit dem Bewahren der Künste erreicht werden sollen.

Vielen der performativen Künste, die auf dem Gebiet des heutigen Kambodscha ausgeübt werden, wird eine mehr oder weniger lange Überlieferungsgeschichte zugesprochen, sie gelten als traditionell oder klassisch. Obwohl das Bewahren, Schützen oder Erhalten dieser Kunstformen dem Wortsinne nach zum Ziel zu haben scheint, ihren gegenwärtigen Zustand für die Zukunft zu sichern, in manchen Fällen auch, einen vergangenen Zustand zu rekonstruieren, sind mit dem Bewahren und Wiederherstellen Handlungen verbunden, die zwangsläufig einen Wandel herbeiführen.¹⁴ Oft werden diese Veränderungen, wie zum Beispiel die Kommerzialisierung der Kultur für den Tourismusmarkt oder die Aufführung in anderen Kontexten, als notwendiges Übel des Bewahrens erachtet. Sie lassen sich aber auch als in Handlungen eingebunden beschreiben, denen ein kreatives Moment innewohnt. Dem Rechnung tragend verhandle ich in dieser Arbeit das Bewahren als gestalterischen Prozess, der durch individuelle, gesellschaftliche, globale, nationale, lokale und ideengeschichtliche Vorstellungen von Tradition und Nationalkultur beeinflusst ist.

Im Zentrum der Betrachtung stehen Momente des Umgangs mit den performativen Künsten, die in besonderem Maße von Veränderungen geprägt sind, aber dennoch durch verschiedene Akteure vor dem Hintergrund des Bewahrens der Künste verhandelt werden. Die Handlungsbedingungen und -motivationen dieser Akteure zu untersuchen, ist eines meiner Anliegen in dieser Studie. Unter anderem durch die ausgeprägte NGO-isierung des Landes seit den 1990er Jahren bedingt sind die am Bewahren der performativen Künste beteiligten individuel-

len und überindividuellen Akteure durch internationale Strukturen geprägt und kommen teilweise aus dem Ausland. Auch deshalb lassen sich zahlreiche globale Strategien im Umgang mit den performativen Künsten vor Ort beobachten. Zu analysieren, wie verschiedene Ideen lokal umgesetzt werden, ist ein weiteres Anliegen, das meine Untersuchungen in dieser Arbeit prägt. Den Zugang zu diesen Themenkomplexen leiten Forschungsfragen wie: Wer bewahrt was, wann, warum und wie? Unter Einbezug welcher Überlegungen? Welche Bedeutungszuschreibungen gehen damit einher? Welche Elemente werden bewahrt und welche nicht? Welche Wandlungsprozesse werden dadurch freigesetzt und wie werden diese von wem bewertet?

Wie im Prolog bereits angeklungen, hat die Sorge um die performativen Künste und damit auch das Bemühen, sie zu bewahren, in Kambodscha selbst Tradition. Davon ausgehend, dass die lange Geschichte der Verlustangst und des Bewahrens das Verständnis der Akteure von den Künsten und den Umgang mit ihnen beeinflusst, beziehe ich in die Analyse diachrone Vergleiche aus anderen Zeiträumen der Geschichte des Landes mit ein. In Anbetracht des breitangelegten Forschungsinteresses und der limitierten Ressourcen einer individuell durchgeführten Forschung ist die Arbeit vor allem als explorative Studie zu verstehen.

1.3 Forschungsperspektive

Die Untersuchung baut auf einige Arbeiten zu den einzelnen performativen Künsten, die in Kambodscha ausgeübt werden, auf. Diese Beiträge umfassen Ethnographien, historische Studien und Bestandsbeschreibungen, von denen die aktuellsten aus den letzten Jahren stammen, die ältesten aus der Zeit des französischen Protektorats. Sie werden an der jeweiligen Stelle in die Diskussion eingebunden, da sich die einzelnen Kapitel unterschiedlichen Kunstformen widmen. Aspekte des Wiederbelebens und des Bewahrens der performativen Künste spielen auch in einigen dieser Studien eine Rolle. Explizit mit diesem Thema beschäftigen sich aber nur wenige Artikel.¹⁵

Zu diesen Ansätzen will ich zum einen neue, empirisch gewonnene Daten beitragen. Zum anderen erschließe ich Erkenntnisse aus in diesem Kontext bisher wenig beachteten Quellen und mache sie für die Forschung über die performativen Künste nutzbar. Des Weiteren soll die Forschung zu Kultur und Globalisierung um eine datenbasierte, kambodscha-zentrierte und musiksoziologische Perspektive erweitert werden.

Bisherige Beiträge über kambodschanische Musik-, Tanz- und Theaterformen aus dem Feld der Musikethnologie, der Theaterwissenschaft, der Anthropologie und der Tanzwissenschaft behandeln zwar mitunter Aspekte der Globalisierung, wie zum Beispiel die touristische Nachfrage,¹⁶ die Rolle einzelner internationaler NGOs und der UNESCO¹⁷ oder Momente der Adaption musikalischer beziehungsweise tänzerischer Elemente, die anderen Kulturen zugesprochen werden,¹⁸ können aber durch die vorliegende Studie um eine ganzheitlichere Perspektive, die mehrere Phänomene gleichzeitig in den Blick nimmt und verstärkt historische Daten in die Untersuchung mit einbezieht, ergänzt werden.

Weitere Ansätze, die von Vertretern unterschiedlicher Disziplinen in der Region verfolgt werden, zum Beispiel aus dem Bereich der *Heritage Studies*,¹⁹ der Tourismusforschung und solche, die sich den *Postcolonial Studies* zuordnen ließen, rekurren bisweilen in ihren Analysen ebenfalls auf die performativen Künste. Dies ist nicht erstaunlich, da Kambodscha ein Land mit ausgeprägtem Kulturtourismus,²⁰ zahlreichen „Heritage Scapes“²¹, einigen Einträgen in den Listen der UNESCO zum materiellen wie immateriellen Kulturerbe sowie einer Tendenz zum kulturellen Nationalismus²² ist und neben materiellen Kulturgütern auch immaterielle in diesen Feldern eine herausgehobene Rolle spielen. Die Studien dieser Autoren, deren Hintergrund beispielsweise in der Geschichtswissenschaft, der Regionalwissenschaft oder der Kunstgeschichte liegt, werden an den entsprechenden Stellen ebenfalls aufgegriffen und sollen durch die vorliegende Arbeit um eine neue Perspektive mit den Mitteln einer zu entwickelnden, musiksoziologisch geprägten, diachronen Ethnographie erweitert werden.

1.4 Vorüberlegungen, Methoden und Vorgehen

Mit dem Begriff „performative Künste“ sind verschiedene dramatische, instrumentale, gesangliche und tänzerische Ausdrucksformen oder Formen, die aus einer Kombination dieser Elemente bestehen, gemeint. Die Formulierung nutze ich zum einen aus pragmatischen Gründen, weil es in Khmer nur einen Sammelbegriff gibt, der alle Künste, auch die bildenden bezeichnet (*selepakh*), nicht aber einen, der nur jene Kunstformen umfasst, die in der vorliegenden Arbeit eine Rolle spielen, obwohl die performativen und bildenden Künste durchaus, zum Beispiel in den Ausbildungsinstitutionen, unterschieden werden. Da der im Deutschen gebräuchliche Begriff „darstellende Künste“ impliziert, dass jemand etwas darstellt, schien er mir als Sammelbegriff für die in der Studie betrachteten Formen inadäquat, weshalb ich mich für eine eingedeutschte Version des im

Kontext von Kambodscha häufig gebrauchten englischen Ausdrucks „performing arts“ entschied. Die etwas ungenaue Übersetzung rückt den Begriff gleichzeitig in die Nähe von Theorien des Performativen²³ und macht deutlich, dass ich die Künste in dieser Arbeit als bedeutungsvariablen Teil sozialer Räume verstehe, zu deren Ausgestaltung sie gleichzeitig genutzt werden und beitragen können.

Da in der vorliegenden qualitativen Studie die Perspektiven von unterschiedlichen Menschen auf diese Künste und ihre Handlungsbedingungen im Umgang mit ihnen erschlossen werden sollen, erhob ich Daten primär mittels Feldforschung. Die erste viermonatige Feldforschungsreise nach Kambodscha unternahm ich im Rahmen der Masterarbeit von Oktober 2008 bis Februar 2009. Die damalige Beschäftigung mit der Arbeit einer internationalen NGO, die sich hauptsächlich dem Bewahren der performativen Künste widmet, bildete den Ausgangspunkt für die weiteren Forschungsinteressen, -fragen und -kontakte. Einige der damals geführten Interviews berücksichtigte ich auch für die Analysen der vorliegenden Arbeit. Zwei weitere Feldforschungen unternahm ich von Anfang November 2012 bis Mitte Februar 2013 und von Mitte Januar 2014 bis Anfang Mai 2014. Zusätzliche Informationen und Nachfragen konnten auf einigen kürzeren Reisen in den folgenden Jahren eingeholt und geklärt werden.

Um die so gewonnenen Daten zu ergänzen, verfolgte ich über den Zeitraum der Forschung und des Schreibprozesses die Berichte über Kunst, Kultur sowie Politik in den lokalen Zeitungen online und zog Berichte internationaler Medien über mir relevant erscheinende Ereignisse in die Untersuchung mit ein. Zudem blieb ich mit den Menschen, Institutionen und Organisationen, die ich in Kambodscha kennengelernt hatte, über die Sozialen Netzwerke, vor allem *Facebook* und *YouTube*, verbunden und berücksichtigte die dort durch sie publizierten Selbstdarstellungen.

Das Vorgehen bei der Datengewinnung und -analyse entlehnte ich einigen Grundüberlegungen, die mit der Methodologie der *Grounded Theory* assoziiert werden können,²⁴ passte es aber an das Forschungsdesign der Studie an, zum Beispiel durch die Ausweitung des *theoretischen Samplings* in den historischen Raum. Die Untersuchung wurde zunächst vornehmlich durch ein Forschungsinteresse geleitet, Hauptfokus und Thesen der Studie entwickelte ich aus dem Material heraus. Dies geschah in einem iterativen Verfahren. Ich sammelte Daten, codierte sie anschließend selektiv und analysierte sie. Die gewonnenen Erkenntnisse oder auftauchenden Fragen bestimmten die Auswahl neuer Untersuchungsschwerpunkte und Gesprächspartner. Um diesen Ansatz verfolgen zu können, führte ich mehrere Feldforschungen durch.

Wissenschaftliche Arbeiten zu den Künsten werden durch staatliche Stellen im Allgemeinen begrüßt und auch Menschen, die nicht in künstlerischen Bereichen tätig sind, brachten mir gegenüber den Wunsch zum Ausdruck, dass möglichst viel über die Künste geschrieben, gesprochen und das Wissen über sie in der Welt verbreitet wird. Forschende, die Studien zu Themen wie Umweltpolitik oder Menschenrechtsverletzungen durchführen, haben dagegen bisweilen mit meist verdeckten Restriktionen zu kämpfen.

Bei der Auswahl der Gesprächspartner und der besuchten Orte strebte ich an, möglichst unterschiedliche Perspektiven erfassen zu können, und kontaktierte Personen verschiedenen Alters, unterschiedlicher Professionen und Herkunft. Ich nahm an möglichst vielen verschiedenen Veranstaltungen teil, interviewte Musiker, Tänzer, Mitarbeiter von Organisationen und staatlichen Institutionen sowie andere Menschen, die auf die eine oder andere Art mit den performativen Künsten in Verbindung stehen, und begleitete sie bei ihren Tätigkeiten. Ich besuchte als Gast den Unterricht für verschiedene Formen der performativen Künste in unterschiedlichen Settings, beobachtete Probenprozesse für verschiedene Aufführungsformate, nahm an Workshops, Festivals und Gesprächsrunden teil und versuchte, Darbietungen der Künste in möglichst unterschiedlichen Kontexten wahrzunehmen. Wenn möglich, nahm ich Gespräche, Situationen und Darbietungen mit einem Aufnahmegerät oder einer Kamera auf. Wo dies nicht möglich war, aber auch ergänzend, notierte ich Beobachtungen und Eindrücke zeitnah in Feldforschungstagebüchern.

Um die Perspektiven der einzelnen Akteure mit unterschiedlichen Hintergründen möglichst breit erfassen zu können, führte ich offene, unstrukturierte oder teilstrukturierte Interviews mit den Menschen vor Ort. Die Fragen entwickelte ich für jeden einzelnen Gesprächspartner, je nach erwarteter Expertise, individuell. Die Länge der Interviews und Gespräche variierte. Einige Gesprächspartner traf ich mehrmals, andere nur ein Mal. Der Austausch umfasste neben klassischen Interviewsituationen auch das gemeinsame Hören oder Sehen und Besprechen von Aufnahmen sowie gemeinsam besuchten Veranstaltungen. Zudem diskutier- te ich mit einigen Interviewpartnern über Inhalte, die ich in verschiedenen Texten gelesen hatte, und später auch meine eigenen Thesen. Ich gab den Interviewten die Möglichkeit, ihre Aussagen zu anonymisieren, was aber nur wenige in Anspruch nahmen. Durchweg anonymisiert zitiere ich in der Arbeit Interviews mit Jugendlichen, die zum Zeitpunkt unseres Gesprächs minderjährig waren.

Neben Interviews mit Menschen, die Künste ausüben und/oder in damit assoziierten Bereichen arbeiten, sprach ich auch mit Zufallsbekanntschaften in alltäglichen Situationen über Musik, Tanz sowie andere Ausdrucksformen, zum Bei-

spiel auf dem Markt, in Bussen, bei Pausen während Reisen mit dem Motorrad, in Restaurants und Bars, fragte beispielsweise nach bestimmten Ritualen in den einzelnen Provinzen, ob die Menschen Musiker, Schauspieler und Tänzer kennen, welche Musik auf der letzten Hochzeit gespielt wurde oder allgemein nach ihrem Musikgeschmack. Obwohl ich auch bei diesen Gesprächen kommunizierte, warum ich daran interessiert war und woran ich arbeitete, flossen Informationen und Eindrücke aus diesen Gesprächen nur indirekt in die schriftliche Darstellung ein, da in den entsprechenden Situationen nicht hinreichend Gelegenheit gegeben war, das Anliegen und die Reichweite meiner Arbeit so zu kommunizieren, dass ich von einer ausreichend informierten Einwilligung zur Aufnahme dieser Informationen in die Studie ausgehen konnte. Aus demselben Grund zitiere ich auch Aussagen von Zuschauern, mit denen ich nach oder vor Aufführungen sprach, anonymisiert. Selbst wo eine solche Einwilligung nach Erläuterungen meines Forschungsinteresses, der geplanten Verschriftlichung sowie Veröffentlichung gegeben war, gab es bisweilen Momente im Austausch mit Interviewpartnern, die ich nur indirekt in die Arbeit aufnahm, zum Beispiel wenn ein Gespräch sich nach dem Ausschalten des Aufnahmegeräts in eine andere Richtung entwickelte oder ich mit Gesprächspartnern nach einer Interviewsituation in einem anderen Setting zusammenkam und den Eindruck hatte, dass der Austausch einen vertraulicheren Charakter hatte als unsere bisherigen Gespräche.²⁵

Trotz der geplanten Offenheit der Datengewinnung und -analyse war die Forschung durch verschiedene Bedingungen eingegrenzt und auch durch Zufälle bestimmt. Ich besuchte Veranstaltungen, die während der einzelnen Feldforschungen stattfanden, und traf Menschen, die ich zu dieser Zeit erreichen konnte und die sich zu einem Gespräch bereit erklärten. Der Mittelpunkt der Forschung lag in Phnom Penh, der schnell wachsenden Hauptstadt Kambodschas. Gelegentlich besuchte ich auch andere Städte oder Dörfer. Die Untersuchung auf die Metropolregion zu konzentrieren, entsprach der Zielsetzung der Studie, da ich vor allem Phänomene in den Blick nehmen wollte, deren Ausprägung im städtischen Gebiet, gleichzeitig dem kulturellen Zentrum des Landes, als besser beobachtbar angenommen werden konnten. Daraus ergibt sich, dass der Umgang mit den Künsten in ländlichen Regionen in der vorliegenden Studie weniger Beachtung findet.

Obwohl die Thesen und Themen aus dem Material heraus entwickelt wurden, war dieser Prozess auch durch meinen Hintergrund und meine Ausbildung geprägt, vornehmlich durch mein Studium der Musikwissenschaft und insbesondere der Musiksoziologie bei Christian Kaden sowie des Studiums der Literaturwissenschaft mit Schwerpunkten in Theorien der Fremde und den *Postcolonial Studies* an der Humboldt-Universität zu Berlin.